

3. *LA DECADENCIA DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA EN EL IMAGINARIO DEL SIGLO XIX*

Carlos Reyero

El imaginario visual decimonónico fijó el origen de la decadencia de la Monarquía hispánica de los Habsburgo en dos momentos del reinado de Felipe II. Por un lado, en la derrota de la Armada Invencible en 1588, que evocó en un cuadro espectacular José Gartner de la Peña en 1892, donde tiñó de melancólico dramatismo el ocaso del poderío naval, convertido en metáfora plástica que prefiguraba un destino fatal. Por otro, en la persecución desatada contra el antiguo secretario Antonio Pérez, que, refugiado en Aragón, derivó en el prendimiento y ejecución del Justicia Juan de Lanuza, convertido por escritores y artistas del XIX en mártir de la libertad e icono del autogobierno aragonés, frente a la arbitrariedad del absolutismo regio³⁷⁵. A pesar de la potencia argumental de estos dos pasajes históricos, sólo el reinado de Felipe III y, sobre todo, el de Felipe IV y el de Carlos II, encarnaron la decadencia política por antonomasia.

Quizá una de las pruebas visuales más evidentes del descrédito valorativo de los Austrias menores, respecto a sus inmediatos antecesores, se encuentre en su significativa ausencia del ambicioso proyecto decorativo concebido por José Garnelo para decorar el vestíbulo del Palacio de Bibliotecas y Museos, el mayor edificio construido por el Estado en Madrid durante el siglo XIX. Aunque dicho proyecto nunca se llevó a cabo, es conocido a través del boceto (Madrid, Instituto de España), que ganó un concurso convocado por la Academia de San Fernando en 1894. El punto primero de las bases de aquel concurso indicaba que había de representarse “La cultura española simbolizada en la agrupación de los grandes hombres que más han contribuido a su determinación y desarrollo en todos los tiempos”³⁷⁶. En la propuesta de Garnelo figuran, en una gran composición inspirada en la Escuela de Atenas de Rafael, junto a literatos, artistas, legisladores y

³⁷⁵ Véase C. REYERO: *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*, Valladolid 1999, pp. 74-81.

³⁷⁶ C. REYERO: *Cultura y Nacionalismo. José Garnelo y la Academia en 1894*, Madrid 2006, pp. 51 y ss.

conquistadores de épocas diversas, un buen número de reyes españoles: entre Felipe II, que ocupa una posición privilegiada junto a escritores, santos, médicos y militares del siglo XVI, y Felipe V, reconocible entre prominentes figuras del XVIII, no se incluye ni a Felipe III ni a Felipe IV ni a Carlos II. Al siglo XVII en el que los tres reinaron se alude únicamente a través de literatos –Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, Francisco de Quevedo o Luis de Góngora, entre otros más– y artistas –Murillo, Ribera y Velázquez–. Así pues, a los ojos de la cultura oficial más estereotipada del siglo XIX, ninguno de aquellos reyes merecieron un puesto de honor en el panteón mítico del saber nacional.

Evidentemente, tampoco sus nombres figuraron entre las glorias políticas o militares que los artistas utilizaron para exaltar el emergente nacionalismo español: fuera del ámbito artístico-literario, el siglo XVII no pareció suministrar al XIX demasiados motivos de orgullo patriótico ni tampoco elevadas lecciones morales. Sin embargo, ello no quiere decir que personajes y acontecimientos de aquel siglo no suscitaran atención plástica, aunque fuera por motivos distintos, entre pintores y escultores, como también lo hicieron entre historiadores y pensadores, en general.

Las razones que animaron a los artistas a fijarse en ese periodo histórico son de tres tipos. En primer lugar, hay que tener en cuenta el pintoresquismo que envolvía a la época, en la que se encontraron individuos y situaciones muy curiosas, relacionadas con la historia o la leyenda. Los pintores del siglo XIX siempre buscaron asuntos llamativos y excepcionales, que llamasen la atención por su singularidad, la osadía de sus protagonistas o lo dramático de su desenlace. Aunque no era tan remoto como la Edad Media, el siglo XVII fue percibido en el XIX, gracias en gran medida a la literatura, con novelistas tan leídos como Alejandro Dumas, como un periodo poblado de espadachines y sombreros de ala ancha, tabernas y soldados ávidos de fortuna, traiciones y desengaños, aventureros y místicos.

En segundo lugar, no toda la época, ni mucho menos, resultó prescindible en el discurso de exaltación nacionalista, que es la principal razón por la que el pasado cobra sentido en el siglo XIX. Fueron, más bien, los reyes quienes perdieron protagonismo, a diferencia de lo que había ocurrido con otros momentos de la historia. Pero quedaron, por un lado, algunos personajes y episodios militares que aún fueron recordados con orgullo; y, por otro, y de manera muy destacada, los escritores y los artistas, como se acaba de apuntar. Aunque la mayoría de las reflexiones literarias y plásticas sobre sus vidas han de considerarse anécdotas privadas, al margen por tanto de la interpretación histórica global que aquí se trata ³⁷⁷,

³⁷⁷ No se incluye aquí toda la repercusión iconográfica que tuvo la fortuna plástica de escritores y artistas, en tanto que el problema forma parte de un discurso autónomo y complejo, muchas veces impulsado por aniversarios y conmemoraciones que, sin estar exentas de alcance

es indudable que algunos de ellos, en algún momento, tuvieron actividad pública o, incluso, relación con los reyes, por lo que, en ese caso, hay que valorar su presencia en el imaginario visual del periodo, con independencia del mito derivado de la creación.

Y, en tercer lugar, la óptica decadente con la que fue interpretado el siglo XVII forma parte de la sensibilidad pesimista y doliente que impregna el ser español durante el siglo XIX, como una fatalidad histórica, desde Séneca a Juana de Castilla. Una parte de esa sensibilidad conecta incluso con el decadentismo finisecular. Hasta cierto punto, esa atmósfera de fin de época con la que se percibe la decadencia de la dinastía habsbúrgica, durante la cual el arte y la literatura brillaron paradójicamente a gran altura, tiene su correlato en la época de 1900, cuando la pasión por la belleza extrema se convirtió en una manifestación apocalíptica de la inutilidad y el desencanto. En ese sentido, cabe interpretar, incluso, el quijotismo y el misticismo en el marco de esa decadencia³⁷⁸. Pero el referente temporal de ambos aspectos estuvo más en el siglo XVI que en el XVII, aparte de que tanto las recreaciones visuales cervantinas³⁷⁹ como las

político, tienen más que ver con cuestiones específicas de la literatura y el arte en el XIX que con el imaginario histórico propiamente dicho. Por ejemplo, el traslado de los restos mortales de Calderón de la Barca el 13 de octubre de 1874 a la Basílica de San Francisco el Grande, entonces Panteón de Hombres Ilustres, fue un acontecimiento trascendental, del que incluso se hicieron pinturas, como la de Antonio Pérez Rubio (Véase *Museo Municipal. Catálogo de las Pinturas*, Madrid 1990, p. 214). En lo que se refiere a los pintores del siglo XVII y su representación en el XIX, se han hecho varios e importantes trabajos. Véanse, entre otros, A. DE LA BANDA Y VARGAS: “El eco de Murillo en el Cádiz decimonónico”, *Boletín de Bellas Artes* 12 (1984), pp. 215-234; M. S. GARCÍA FELGUERA: “Imágenes de un pintor: la iconografía de Murillo en el siglo XIX”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, n° 4 (1989), pp. 334-330; M. S. GARCÍA FELGUERA: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla 1987; M. S. GARCÍA FELGUERA: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1991; M. S. GARCÍA FELGUERA: “Locos por Velázquez. Talleres de artistas en el siglo XIX”, en *Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla 2004, pp. 273-280; J. ÁLVAREZ LOPERA: “Alonso Cano, una fortuna crítica declinante”, en *Symposium internacional Alonso Cano y su época*, Granada 2002, pp. 21-36; S. STRATTON-PRUITT (ed.): *Velázquez's Las Meninas*, Cambridge 1983.

³⁷⁸ J. M. VÁZQUEZ ROMERO: “La decadencia española como problema filosófico: místicos y quijotes”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y C. REYERO (dirs.): *El siglo de Carlos V y Felipe II...*, op. cit., vol. II, pp. 439-461.

³⁷⁹ Sobre este aspecto, véase, sobre todo, J. L. DÍEZ (dir.): *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid 1994; J. L. DÍEZ: *Una visión ensoñada del Quijote. La serie cervantina de Muñoz Degraín en la Biblioteca Nacional*, Sevilla 2003; J. L. DÍEZ: *Tres mitos españoles. La Celestina, Don Quijote, Don Juan*, Madrid 2004; C. REYERO: *Cervantes y el mundo*

místicas³⁸⁰ en el arte español del XIX han sido cuestiones muy tenidas en cuenta en los últimos tiempos.

3.1. *ALGUNOS RECUERDOS GLORIOSOS DEL REINADO DE FELIPE III*

El hijo de Felipe II aparece por primera vez en la pintura de historia en la muerte de su padre en El Escorial, tema tratado por varios artistas españoles en el XIX. La recreación más famosa corresponde a Francisco Jover y Casanova (1862, Madrid, Prado, depositado en el Palacio del Senado)³⁸¹; el joven heredero, impecablemente vestido y arrodillado a los pies de lecho mortuario, sujeta la mano izquierda del rey moribundo en un teatral gesto de dolor.

La sensibilidad que aparenta el heredero de la corona en esta pintura coincide con la personalidad con la que los historiadores identificaron a Felipe III:

el carácter del nuevo rey no era a propósito para sobre él se pudiesen formar ilusión alguna los pensadores: manso, apocado, no muy largo de inteligencia ni fue aficionado a la dirección de los negocios³⁸².

Modesto Lafuente lo ratificó: “nunca Felipe II logró corregir el carácter indolente de su hijo, ni nunca tuvo muy favorable idea de su capacidad y actitud”³⁸³. Algunos historiadores posteriores, como Rafael del Castillo, también comentan los escandalosos gastos de su reinado, aunque siguen incluyendo ilustraciones de episodios gloriosos³⁸⁴.

cervantino en la imaginación romántica, Alcalá de Henares 1997; y J. BARÓN (dir.): *Reflejos del Quijote en Andalucía. Del romanticismo a la modernidad*, Sevilla 2006.

³⁸⁰ Sobre representaciones de Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León en el XIX, J. C. BRASAS EGIDO: “Figuras e imágenes literarias de la época de Carlos V y Felipe II en la pintura española del siglo XIX”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y C. REYERO (dirs.): *El siglo de Carlos V y Felipe II...*, op. cit., vol. I, pp. 75-99.

³⁸¹ El tema también fue tratado por Carlos María Esquivel, José María Rodríguez de Losada, Víctor Manzano y Antonio Casanova Estorach en C. REYERO: *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura...*, op. cit., p. 386.

³⁸² J. DE MARIANA: *Historia general de España*, Madrid 1852, vol. II, p. 567.

³⁸³ M. LAFUENTE Y ZAMALLOA: *Historia General de España...*, op. cit., III, p. 238.

³⁸⁴ R. DEL CASTILLO: *Historia de España*, Barcelona 1878, vol. IV, cap. CLCCVI. Entre los episodios ilustrados figura, por ejemplo, la batalla de Nieuport (cap. CLXXVII), la travesía del Rin al mando de Spínola (capítulo CLXXX), la batalla de Praga (cap. CLXXXVII) o la entrada de Felipe III en Lisboa (cap. CXCH).

Prueba de que la imagen de Felipe III aún tenía un uso político positivo para la monarquía de Isabel II, fue el traslado de su antigua estatua, desde la Casa de Campo hasta la Plaza Mayor de Madrid, por iniciativa del Ayuntamiento, en 1847. El arquitecto Juan José Sánchez Pescador diseñó entonces el pedestal y el escultor Sabino de Medina los adornos, de forma que pasase por un monumento nuevo. Una inscripción justificaba su reubicación, en relación con el definitivo asentamiento de la capital, y la contribución de la reina, que cedió la pieza sin perder su propiedad³⁸⁵. Es probable que en la decisión de este traslado a la Plaza Mayor, aparte tener que ver con la necesidad de monumentalizar Madrid con estatuas, y de contribuir a la exaltación de la Monarquía, también influyera el deseo de subrayar la dimensión regia una plaza que los liberales habían bautizado de la Constitución, y que desde 1820 se había convertido en un icono del liberalismo, frente al absolutismo del Palacio Real, sin descartar el historicismo asociado al llamado “Madrid de los Austrias”, que evidentemente es el del siglo XVII.

El nombre del donostiarra Antonio de Oquendo y Zandategui, que desarrolló su carrera durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, es el marino del siglo XVII más recordado en las artes plásticas del XIX, bien es verdad que en círculos locales, siempre deseosos de encontrar un natural que convertir en héroe. Una de sus mayores hazañas, según cuentan sus biógrafos, fue la victoria naval que obtuvo en 1631 contra el pirata holandés Hans Pater, en la defensa de Pernambuco y Todos los Santos. El marinista Antonio de Brugada pintó en 1858 dos cuadros para el Ayuntamiento de San Sebastián, uno de los cuales se titula *El invencible almirante don Antonio de Oquendo toma al abordaje la Capitana holandesa. El capitán Haspater se arroja al mar desesperado*; y el otro, *Reconvenido el general holandés por el resultado del combate, contesta: que la Capitana Real de España, con don Antonio de Oquendo era invencible*³⁸⁶.

³⁸⁵ J. RINCÓN LAZCANO: *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*, Madrid 2009, pp. 17-23.

³⁸⁶ Véase <<http://www.ingeba.org/klasikoa/geografi/mug203/m717722.htm>> [junio de 2010]. Ossorio también se refiere a la existencia de “dos grandes cuadros representando las principales acciones del célebre marino D. Antonio de Oquendo, encargados por resultado de una suscripción abierta en San Sebastián en cuya Casa Consistorial se conservan” (M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1883-1884, p. 107). Una monografía posterior recoge esta cita (E. ARIAS ANGLÉS: *Antonio de Brugada, pintor romántico y liberal*, Madrid 1989, p. 86). También se cita en la biografía de Brugada su participación en la Exposición Nacional de 1860 con otro cuadro titulado *El Almirante Oquendo venciendo en las dunas a los holandeses*, que tuvo lugar en 1639, considerado por la historiografía como el último gran episodio naval de la armada española.

Varias décadas más tarde, en 1894, se inauguraba el *Monumento al Almirante Oquendo* en San Sebastián, obra de Marcial de Aguirre. En el pedestal se colocó un relieve que representa la *Batalla de Pernambuco*, en el que se ve el mencionado abordaje en alta mar³⁸⁷.

A finales de siglo, precisamente cuando la pérdida de Filipinas estaba próxima, también se recordó un hecho relativo a la conquista de estas islas. El filipino Eusebio Santos González presentó a la Exposición Nacional de 1897 el cuadro titulado *Defensa de Manila*, inspirado en la *Historia de Filipinas* de José Montero Vidal, un fragmento de la cual se incluye en el catálogo:

Emboscado fray Antonio Flores, lego agustino, el año 1603, entre unos manglares, provisto de comida, dos arcabuces y dos bolsas con más de 400 balas, peleó contra sangleyes desde las cinco de la mañana hasta las seis de la tarde; no tirando más que a grupos de 20 ó 30 para no perder tiro, cargaba con dos o tres balas, y logró matar más de 600 bárbaros, destruyendo la sublevación³⁸⁸.

3.2. EN TORNO A LA “LEYENDA NEGRA”

Dos episodios historiográficamente conflictivos del reinado de Felipe III contribuyeron a alimentar la leyenda negra construida a partir de la implacable autoridad ejercida por su padre: la expulsión de los moriscos y la conjuración de Venecia. Ambos episodios fueron muy controvertidos en la historiografía del siglo XIX y, en consecuencia, merecieron atención de los artistas, con la consecuente relectura de su significado.

El tema de la expulsión de los moriscos ilustra varias historias de España. Aunque algunas, como la de Ortiz y Sanz, hacen una lectura comprensiva³⁸⁹, en general, con el afianzamiento del liberalismo, se impone la interpretación crítica, tanto en las imágenes como en los textos. Juan Cortada, por ejemplo, dice al respecto:

Aún hoy siente España esa desgracia, y la miseria y despoblación de algunas de sus provincias no reconocen más origen que las expulsiones de judíos y moriscos³⁹⁰.

³⁸⁷ C. REYERO: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid 1999, p. 531 [con bibliografía anterior].

³⁸⁸ *Catálogo de la Exposición Nacional de 1897*, Madrid 1897, p. 154 (nº 1015).

³⁸⁹ J. ORTIZ Y SANZ: *Historia general de España*, Madrid 1846, vol. VII, pp. 160 y 161. Los grabados son de Tomás López Enguídanos del siglo XVIII.

³⁹⁰ J. CORTADA: *Historia de España*, Barcelona 1872, vol. I, p. 498. La ilustración, también inserta en la *Historia de España* de Teodoró Baró, representa, en el centro de la composición,

El tema, aunque con proyección nacional en lo que a su significado respecta, tiene un acusado componente local valenciano, hasta el punto de que es muy significativo el hecho de que fueran valencianos todos los pintores que trataron el tema.

Así, Francisco Domingo presentó a la Exposición Nacional de 1864, donde obtuvo segunda medalla, *El beato Juan de Ribera en la expulsión de los moriscos* (Valencia, Museo de Bellas Artes)³⁹¹, una escena en la que precisamente trata de contraponer la caridad del patriarca, al acoger a una pobre familia de moriscos obligada a expatriarse, frente a la intransigencia de los funcionarios regios, a los que se alude, vestidos de negro y en posición secundaria, a la izquierda de la composición. La caridad religiosa, basada en sentimientos humanitarios, se mantiene frente a la intransigencia civil.

Años después, Vicente Nicolau Cotanda llevó a la Exposición Nacional de 1881 *La expulsión de los moriscos en las playas de Valencia*³⁹², subrayando con la mención expresa a la ubicación geográfica el carácter valenciano del episodio.

También en las arenas de una playa valenciana, cuando están a punto de embarcar, está ambientada la escena de *Expulsión de los moriscos* (Castellón, Museo) que pintó Gabriel Puig y Roda. Se trata de una pintura ambiciosa, por su tamaño y cualidades técnicas, realizada en los últimos años del siglo XIX, cuando la épica triunfalista de la pintura de historia ya había desaparecido. El pintor se ha preocupado por destacar el victimismo heroico de quienes están a punto de ser expulsados injustamente –porque se hace una lectura moral– de unas tierras a las que tienen derecho: hombres, mujeres y niños, viejos y jóvenes, vestidos con indumentarias de sabor islámico, gritan desesperados, lloran o se resignan, ante la mirada impasible de unos funcionarios reales caricaturizados. La pintura se ha de entender como un alegato, no exento de crudeza, contra las inhumanas decisiones de los poderosos a lo largo de la historia, más allá del hecho mismo que representa, como una metáfora plástica de todos los exilios³⁹³.

La Conjuración de Venecia –otro de los hitos sobre los que se construyó la “leyenda negra”– fue, como se sabe, un conflicto diplomático que enfrentó a

una mujer con los brazos levantados, en gesto de impotencia, para subrayar la injusticia de la medida. Véase T. BARÓ: *Historia de España*, Barcelona 1891, p. 348.

³⁹¹ F. FERNÁNDEZ PARDO: *Francisco Domingo*, Valencia 1988, p. 11

³⁹² *Catálogo de la Exposición Nacional de 1881*, Madrid 1881, p. 96 (nº 489).

³⁹³ C. REYERO: “Acogidos en conciencia. Rechazados, perdedores y víctimas en la pintura de historia del siglo XIX”, en M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ *et alii*: *Acogidos y rechazados en la historia*, Valladolid 2005, pp. 103-146.

la Monarquía hispánica con la República de Venecia en 1618: los gobernantes venecianos atribuyeron a diversas autoridades españolas en Italia una intriga, que consistió en la invención de un pretexto para intervenir militarmente en Venecia, tras haber manipulado a un grupo de hugonotes franceses, que terminaron asesinados o ejecutados.

El encargado de defender la honradez política de las autoridades españolas fue Alfonso de la Cueva y Benavides, marqués de Bedmar, embajador en la República de Venecia en tiempos de Felipe III. Sobre este asunto, Ricardo Navarrete y Fos presentó a la Exposición Nacional de 1871, donde obtuvo una medalla de segunda clase, un cuadro titulado *El marqués de Bedmar ante el Senado de Venecia* (Alcoy, colección particular)³⁹⁴, que representa el momento en el que el embajador Bedmar exige disculpas ante el vicedux por los motines que habían llevado a suponer que la conjuración había sido incitada por los españoles.

Navarrete sitúa al embajador ligeramente adelantado del pequeño grupo de españoles que le acompañan, colocados en el extremo izquierdo de la composición, de modo que el marqués de Bedmar queda aislado en medio del ostentoso salón, frente a la figura del vicedux, en el extremo derecho. Vestido de negro, su austeridad contrasta con la opulencia de los nobles venecianos que escuchan su argumentación, en un deseo del artista de respaldar visualmente, con su gesto firme y la ausencia de retórica, los razonamientos de su discurso. Ideológicamente, por tanto, trata de defender, en primer lugar, la honradez del comportamiento español, frente a la “leyenda negra”; y, en segundo lugar, exaltar las virtudes de la diplomacia y de la concordia entre las autoridades de los distintos territorios, una preocupación que tuvo muy presente siempre la cultura visual y política del siglo XIX.

La poética de este cuadro también ha de relacionarse con la fascinación que Venecia y su historia suscitaron en toda la Europa del Ochocientos. La ciudad italiana encarnó el mito de la decadencia por antonomasia. En ese sentido, la interpretación que hace Navarrete contribuye a reforzar la leyenda de un lugar mágico envuelto en tradiciones misteriosas. Nos situamos ante un interior oscuro y en penumbra, saturado de una decoración abrumadora, en el que un numeroso grupo de hombres barbados, ataviados con brillantes ropajes que evocan un lujo remoto, participan de una ceremonia que, antes de conocer el relato histórico, parece iniciática. El desmedido lujo y el sofisticado ritual evocan una especie de sueño imposible, dos poderes que fueron y ya no son.

³⁹⁴ C. REYERO: *La escultura conmemorativa en España...*, *op. cit.*, p. 379 (nº6) [con bibliografía anterior].

Más tarde, el propio Ricardo Navarrete volvería con el mismo argumento de la conjura en otro cuadro titulado *Delación secreta de la República de Venecia* (1887, Museo del Prado, depositado en el Museo de Almería)³⁹⁵. Representa a un noble veneciano que parece leer un documento secreto, ante la mirada de otros dos personajes en segundo término.

3.3. *EL OCASO DE TRES PODEROSOS:*

RODRIGO CALDERÓN, VILLAMEDIANA Y VALENZUELA

Como el mérito y la fortuna crítica de las obras de arte no tiene necesariamente que ver con la importancia histórica o con la trascendencia moral de los asuntos tratados, los tres episodios del siglo XVII que la pintura del siglo XIX contribuyó a hacer más famosos —ante los ojos de los contemporáneos y, seguramente, también a los nuestros, si nos atenemos a la calidad estética de las piezas y a la difusión de las mismas— se refieren a la caída en desgracia de tres personajes, Rodrigo Calderón, el conde de Villamediana y Fernando de Valenzuela, a los que artistas de cierto renombre dedicaron su talento creativo.

Cronológicamente, el primer cuadro, y también el más famoso de los que hacen referencia al primero de los personajes citados, fue el pintado por Carlos Luis de Ribera, que lleva por título *Don Rodrigo Calderón conducido al suplicio* (1839, Madrid, Palacio Real)³⁹⁶. Representa el itinerario seguido por el conde, el marqués de Siete Iglesias y protegido del duque de Lerma, desde su casa en la calle San Bernardo de Madrid hasta la Plaza Mayor, donde fue ejecutado el 21 de octubre de 1621. El reo, que va montado sobre una mula y es arropado por varios frailes mercedarios, a los que siguen varios alguaciles, va precedido por un sacerdote y un representante de la justicia, mientras la muchedumbre se agolpa curiosa.

El cuadro se expuso en el Salón de París de 1839, donde su autor obtuvo una medalla de tercera clase. El texto explicativo incluido en el catálogo³⁹⁷ nos proporciona las claves necesarias para entender el interés por este pasaje; en primer lugar, la variabilidad de la fortuna, que puede hacer pasar a cualquiera de la nada

³⁹⁵ Inv. N° 4936. Fue adquirido por el Estado en 1887.

³⁹⁶ P. DE MIGUEL EGEA: *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*, Madrid 1984, p. 96 (n° 41).

³⁹⁷ Recogido en C. REYERO: *París y la crisis de la pintura española. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel, 1799-1889*, Madrid 1993, p. 46.

a la gloria, y de la gloria a la nada, en muy poco tiempo, sin esperarlo; y en segundo lugar, la imperturbabilidad de espíritu del condenado, que se ha convertido en un lugar común (“tener más orgullo que don Rodrigo en la horca”). A estas razones hay que añadir el pintoresquismo español del asunto, ambientado en el Siglo de Oro, que estaba absolutamente de moda en el París de Luis Felipe, donde la obra se dio a conocer.

El argumento siguió presente en el imaginario visual del siglo XIX. Así, el jezezano Rodríguez de Losada también pintó a *Don Rodrigo Calderón en el tormento* (Madrid, Museo del Prado) en un cuadro que tuvo cierta repercusión pública cuando fue expuesto en los salones de la revista *El Globo*³⁹⁸. En la *Historia de España* de Rafael del Castillo, acaso la mejor ilustrada de todo el siglo XIX, también se incluye un grabado de la *Muerte de Rodrigo Calderón*, en el que se hace referencia al patíbulo (capítulo CXIII).

El pintor Manuel Castellano fijó su atención en don Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, un auténtico don Juan del siglo XVII, quien a primera hora de la noche del 21 de agosto de 1622, fue atravesado por la cuchilla de una ballesta, asestada por un embozado que salió de un portal, junto a la iglesia de San Ginés de Madrid, cuando el conde viajaba en coche en compañía de su amigo Luis de Haro. Las leyendas sobre la causa de su muerte, que ya alimentaron la literatura de su tiempo, giran en torno a una posible venganza del rey Felipe IV, por haber pretendido el conde seducir a la propia reina. La recuperación del relato y de la imagen en este momento del siglo XIX —se empezó en 1868, se expuso en 1871 y el Estado lo compró en 1873— se ha relacionado con un ataque a la institución monárquica, al poner en entredicho el honor del rey. Según se recoge en el catálogo de la Exposición Nacional de 1871, donde el pintor obtuvo una medalla de segunda clase, la *Muerte del Conde de Villamediana* (Madrid, Museo del Prado, depositado en el Museo de Historia de Madrid) representa el momento en el que el cuerpo sin vida yace en el portal del palacio del conde Oñate, padre de Villamediana, donde una multitud se agolpa curiosa³⁹⁹.

El cuadro, aparte del interés plástico y el argumento trágico-pasional que lo sostiene, razones fundamentales de su éxito, nos recrea la calle Mayor de Madrid en 1622, con las gradas de la iglesia de San Felipe el Real, donde se amontona la

³⁹⁸ C. REYERO: *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid 1989, p. 183; A. M. ROMERO COLOMA: *Aproximación al estudio de la personalidad artística de José María Rodríguez de Losada*, Cádiz 2005, p. 40.

³⁹⁹ Inv. N° 3925. Sobre esta obra, véase, sobre todo, E. CASADO ALCALDE: *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*, Madrid 1990, pp. 34-35; y J. L. Díez: *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid 1992, pp. 260-269 (n° 24).

gente, lugar conocido como el mentidero de Madrid, y la torre de la desaparecida iglesia de Santa Cruz. Todo ello, junto a la indumentaria de los personajes, la cuidada de elección de los detalles –como el farol, copiado de uno existente en el convento de las Descalzas Reales– y el esfuerzo intelectual por ubicar exactamente los edificios contribuyen a dar carácter de época a la escena, quizá la más lograda de cuantas imaginaron el Madrid de Felipe IV en el siglo XIX.

Con anterioridad, Manuel Castellano había abordado ya otro episodio histórico del siglo XVII, aunque sucedido más de cincuenta años después del de Villamediana. Se trata de la *Prisión de don Fernando de Valenzuela* (1866, Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia)⁴⁰⁰. El personaje, favorito de la reina viuda Mariana de Austria, fue prendido en 1677 en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde se había refugiado, por iniciativa de varios títulos del reino, encabezados por don Juan José de Austria, y conducido a medio vestir ante el duque de Medina Sidonia. Un personaje, a la derecha de la composición, se agacha a recoger una nota, en la que el rey ponía al privado al amparo de los monjes jerónimos que, arrodillados y llenos de temor, frente a la imperturbabilidad del valido, claman justicia al cielo. Se trata de una interpretación positiva del personaje, con el que el pintor simpatizaba, en virtud de sus gustos castizos, pues el llamado “Duende de palacio”, “para ganar la afición del pueblo, procuraba que la capital estuviese surtida de alimentos y diversiones, sobre todo corridas de toros y comedias”⁴⁰¹.

La figura de Valenzuela ya había interesado con anterioridad a Antonio Pérez Rubio, que en la Nacional de 1862 había expuesto el cuadrito *Don Antonio de Toledo y el duque de Medina Sidonia en busca del favorito Valenzuela*⁴⁰². La *Historia de España* de Rafael del Castillo (1878) incluye dos grabados, uno con el retrato de Fernando Valenzuela (capítulo CCLXVIII) y otro de la prisión (capítulo CCLXVIII).

⁴⁰⁰ Inv. N° 5554. El cuadro figuró primero en la Exposición Nacional de 1866, donde fue adquirido por el Estado en 1.000 escudos, tras haber sido premiado con una medalla de primera clase, y, después, fue seleccionado para ser mostrado en la Exposición Universal de París de 1867.

⁴⁰¹ E. CASADO ALCALDE: *Pintores de la Academia de Roma...*, op. cit., p. 33.

⁴⁰² *Catálogo de la Exposición Nacional de 1862*, Madrid 1862, p. 40 (n° 222); M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, op. cit., p. 526.

3.4. *EL MADRID DE FELIPE IV*

Además del cuadro de Villamediana, varias pinturas más representan sucesos ocurridos en el Madrid de Felipe IV. Pero el interés de los artistas del XIX hacia la villa se debe, sobre todo, al prestigio alcanzado por algunos escritores, intrínsecamente unidos a la capital; más que el Madrid de Felipe IV es, en realidad, el Madrid de Lope de Vega o de Calderón de la Barca. En las historias de España que incluyen grabados no abundan las representaciones de episodios políticos o militares del reinado, salvo en la profusamente ilustrada de Rafael de Castillo⁴⁰³, aunque muchas suelen incluir retratos del monarca realizados a partir de las pinturas de la época.

El discípulo de Ingres, Jean-Paul Balze, es autor de una pintura titulada *Los funerales de Lope de Vega* (1853, Montauban, Musée Ingres), que se fija en el momento en el que la hija del difunto sale del convento en el que ha profesado para arrodillarse delante del cuerpo de su padre, dispuesto bajo un dosel y sobre un baldaquino⁴⁰⁴. Es curiosa la interpretación rafaelesca e italianizante que hace Balze del Madrid de 1635, sin pretensión alguna de arqueologismo ni de buscar la verdad histórica.

Los pintores españoles del XIX abordaron en varias ocasiones cuadros relacionados con la vida de Lope de Vega⁴⁰⁵, aunque el más famoso y el único que

⁴⁰³ Incluye sucesos en los que interviene o le afectan cuando todavía no es rey, como la jura del príncipe Felipe en la iglesia de San Jerónimo de Madrid el 15 de enero de 1608 (cap. CLXXXIII) o el canje de princesas en el Bidasoa, que selló su matrimonio con Isabel de Borbón (cap. CLXXXV). Llama la atención la abundancia de ilustraciones relacionadas con Cataluña, hecho seguramente atribuible al lugar de publicación de la obra. Hay referencias gráficas, por ejemplo, entre otros, de la entrada de Felipe IV en Barcelona (cap. CXCIV), la prisión del diputado Tamarit y de los consejeros Vergós y Serra (cap. CCVII), la muerte del virrey (cap. CCIX), el saqueo de Perpiñán por los castellanos (cap. CCIX), el combate de Cambrils (cap. CCXII), la defensa del castillo de Montjuich (cap. CCXV), la entrada de Felipe IV en Lérida (cap. CCXXIX), el sitio de Barcelona por don Juan de Austria (cap. CCXXXIX) o la rendición de Barcelona (cap. CCXL). De la situación en Cataluña se culpabiliza al conde duque de Olivares, señalándose, incluso, que “en la guerra de 1640 la razón estaba de parte de los catalanes” (cap. CCVI). La muerte del virrey de Cataluña es un pasaje que ilustra varias historias de España (J. ORTIZ Y SANZ: *Historia general de España*, op. cit., pp. 100-101; J. CORTADA: *Historia de España*, op. cit., p. 498; J. PUIGGARÍ y E. PALUZIE: *Compendio ilustrado de Historia de España*, Barcelona 1887, p. 182; T. BARÓ: *Historia de España*, op. cit., p. 353).

⁴⁰⁴ Catálogo de la exposición *Les peintres français et l'Espagne. De Delacroix a Manet*, Castres 1997, p. 63.

⁴⁰⁵ En la biografía de Antonio Pérez Rubio se cita, por ejemplo, un *Encuentro de Felipe III con Lope de Vega llevando el Viático*, presentado a la Exposición Nacional de 1871; José Uría

evoca el Madrid de su tiempo fue el que pintó Ignacio Suárez Llanos, titulado *Sor Marcela de San Félix, monja de las trinitarias descalzas de Madrid, viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Historia de Madrid), premiado con una primera medalla en la Exposición Nacional de 1862⁴⁰⁶; representa el momento en el que el féretro del escritor, fallecido el 27 de agosto de 1635, pasa por delante del convento de las Trinitarias Descalzas, en la calle de Cantarranas de Madrid, donde profesaba su hija. Además de evocar un rincón del espacio urbano y un ritual muy singular, el pintor recrea distintos humanos de la corte, entre los que destacan los nobles de la izquierda, vestidos austeramente, según la moda de la época, a quienes los críticos del siglo XIX llegaron a comparar con Velázquez.

El artista madrileño Joaquín Muñoz Morillejo, especialista en pintar rincones urbanos de la capital, realizó en 1918 un cuadro titulado *Representación Teatral en la Plaza de la Villa* (Madrid, Museo de Historia)⁴⁰⁷, que recrea el auto sacramental de Calderón de la Barca *Las Divinas Filoteas*, que se escenificó en la plaza de la Villa de Madrid en el año 1681: junto a la fachada de la Casa de la Villa se sitúa la tribuna principal, desde la cual es posible seguir la representación, que tiene lugar sobre un estrado situado enfrente, con un espectacular decorado, en el que se reconoce gran una carabela y un castillo. La fisonomía de la casa de Cisneros, al fondo, donde se sitúa otra tribuna, difiere notablemente de la actual.

3.5. LA PRIVACIDAD DE LA CORTE

El interés hacia la representación de la vida privada, que ya había aparecido en la pintura *troubadour*, se afianzó a lo largo del siglo XIX y se intensificó con el Realismo. En un típico rasgo de eclecticismo, lo privado —o lo que el XIX imaginó que sólo podía ocurrir en privado— se introdujo así también en las escenas históricas con personajes públicos.

obtuvo una tercera medalla en la de 1884 con el cuadro titulado *Lope de Vega en el cementerio* (Madrid, Museo del Prado, Inv. N° 3926); y Enrique Recio presentó a la misma exposición los *Últimos momentos de Lope de Vega* (Borja, Zaragoza, colección Ojeda). Véase J. L. Díez (dir.): *El mundo literario en la pintura del siglo XIX...*, *op. cit.*, pp. 115 y 186.

⁴⁰⁶ Inv. N° 3926. Véase J. L. Díez (dir.): *El mundo literario en la pintura del siglo XIX...*, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁰⁷ Inv. N° 4155. Véase *Museo Municipal. Catálogo de las Pinturas*, Madrid 1990, p. 201.

Vicente Poleró y Toledo presentó a la Exposición Nacional de 1881 un cuadro que tituló *La cámara de Felipe IV en el Palacio del Buen Retiro* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias)⁴⁰⁸. Decorada con cuadros de Velázquez, que se distinguen de manera inequívoca, a la derecha, en la parte baja, *El Príncipe Baltasar Carlos* y el del *Cardenal-Infante Don Fernando*, entre otros, y, al fondo, los retratos ecuestres de Felipe IV y su primera esposa Isabel de Borbón, todos ellos en el Prado, en la escena se dan cita varios personajes de la corte, entre los que se reconoce a la reina Marina de Austria, según la efigie codificada por Carreño, conservada en el mismo museo.

De más envergadura, por su tamaño y pretensiones, es otro cuadro que José Bru y Albiñana dio a conocer en la misma exposición, titulado *Isabel de Borbón reprochando a Felipe IV el favor innmercedo que concede al conde duque de Olivares*. Se inspira en un texto extraído de la *Historia de España* de Antonio Zamora y Caballero, incluido en el catálogo de la Exposición Nacional de 1881, que dice:

Acechaba, pues, la reina una ocasión en que tomar venganza del ídolo de su marido, y parecíole buena aquella en los desastres del reino, y señaladamente la pérdida de Portugal y la rebelión de Cataluña, pusiesen al rey un poco menos confiado de lo que acostumbraba en los consejos del Conde-Duque. / Aprovechó Isabel astutamente aquellos momentos para hacerle presentes el estado miserable de la monarquía y señalar como causa de todas las desgracias el desgobernio del Conde Duque. / Un día, tomando la reina en sus brazos al príncipe Baltasar, su primogénito, presentósele al rey y le dijo sollozando: '*Aquí tenéis a vuestro hijo: si la monarquía ha de ser gobernada por el ministro que la está perdiendo, pronto le veréis reducido a la condición más miserable*'. / Estas palabras, dichas por una madre y acompañada por la elocuencia de las lágrimas, hicieron profunda impresión en el rey, y aunque todavía no tuvo Felipe valor ni resolución suficiente para desprenderse del favorito, predispusieronle lo bastante para que las damas y cortesanos que más trabajaban por su caída se animaran a ayudar a la Reina en la obra que había comenzado⁴⁰⁹.

El matrimonio del rey, aunque fuera un acontecimiento público y de consecuencias políticas, tendió a interpretarse en el siglo XIX en su dimensión de ceremonia privada. Así, Eugenio Lucas pintó varios cuadros al respecto: el *Matrimonio de Felipe IV*, *Matrimonio de Felipe IV e Isabel de Borbón* y *Ceremonia religiosa en la*

⁴⁰⁸ Inv. N° 550. Fue adquirido por el Estado en 1882, *Catálogo de la Exposición Nacional de 1881*, op. cit., p. 109 (n° 165).

⁴⁰⁹ *Ibidem*, pp. 20-22 (n° 70).

*Corte de Felipe IV*⁴¹⁰. Otro artista madrileño, Antonio Pérez Rubio, eligió como motivo de una de sus pinturas *El rey Felipe IV en Navalcarnero* (1884, Madrid, Museo del Prado)⁴¹¹, localidad en la que se celebró el segundo matrimonio del monarca con su sobrina Mariana de Austria el 7 de octubre de 1649, y localidad de nacimiento del artista, razones que explican la elección del tema. En el cuadro, de pequeño tamaño, se ve al rey a caballo, en el centro de la composición, rodeado de multitud de personajes.

3.6. FELIPE IV Y LOS ARTISTAS

Entre las representaciones que evocan interiores palaciegos, cabe diferenciar un núcleo temático dedicado específicamente a ilustrar la relación de Felipe IV con los artistas. El reconocimiento a los genios de la creación por los poderosos fue una iconografía muy popularizada en el Romanticismo europeo⁴¹². En España, fue abordada por distintos pintores y escultores, que se fijaron en artistas de distintas épocas, aunque fue Velázquez el más recurrente de todos ellos. Su prestigio alcanzó su cénit, como se sabe, en torno al centenario de su nacimiento, cuando el desastre del noventa y ocho situó al arte español en el centro del debate nacionalista. Poco antes, en un artículo publicado en 1897, Blasco Ibáñez se lamentaba del poco aprecio que los políticos españoles tenían a los artistas, mientras en otros lugares, como Italia, eran la gloria del país. Recordaba, por ejemplo, que el rey de Italia:

nombró senadores vitalicios al maestro Verdi, al pintor Morelli y al escultor Monteverde, declarando que estos son los que mejor representan la gloria de Italia y merecen ser a perpetuidad padres de la patria⁴¹³.

En ese sentido, es muy significativo el hecho de que, frente a las batallas victoriosas o los personajes de la milicia o la política, que pueblan el imaginario visual de otros periodos históricos, la contribución al orgullo nacional de la historia del siglo XVII se centre en Velázquez.

⁴¹⁰ F. CALVO SERRALLER: *Eugenio Lucas Velázquez en La Habana*, Madrid 1996, p. 49 (n. 68).

⁴¹¹ Inv. N° 5714. Figuró en la Exposición Nacional de 1884. Hasta el año 2002 estuvo depositado en el Museo de Ciudad Real.

⁴¹² E. GUILLÉN: *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid 2007, pp. 215-223.

⁴¹³ Recogido por P. SMITH: *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*, Valencia 1982, p. 111.

La anécdota más recordada se refiere al hecho de que fuera el propio rey Felipe IV quien pintara la cruz de Santiago en la efigie de Velázquez en *Las Meninas*. Además de la tradición legendaria, transmitida por Palomino, un grabado de Ortega en el *Museo de las Familias* en 1847 ilustra precisamente ese momento ⁴¹⁴. Algunas historias de España ilustradas también destacan al interés de Felipe IV hacia el arte ⁴¹⁵.

Se dio tanta importancia a la honra otorgada por Felipe IV a Velázquez que incluso se representó en el espacio público. Con motivo de la mayoría de edad de Isabel II en 1843, se decidió trasladar la estatua ecuestre de Felipe IV, obra de Pietro Tacca y una de las obras maestras de la escultura pública del Barroco, que estaba en los jardines del Buen Retiro, al centro del Palacio de Oriente. Para ello, se diseñó un nuevo pedestal cuyas inscripciones y relieves modificaban sustancialmente el sentido del monumento. La joven reina se convertía en promotora del mismo “para gloria de las artes y ornamento de la capital”, según quedó escrito. Del mismo modo que ella, Felipe IV ya no era el rey absoluto, sino el protector de los artistas. Para dejar clara esa idea, Francisco Elías Vallejo esculpió un relieve que representaba a *Felipe IV imponiendo a Velázquez el hábito de Santiago* y José Tomás una *Alegoría de la protección que Felipe IV dispensó a las artes y a las letras*. Como se ha dicho, “el valor de símbolo político queda suprimido para convertir al soberano no en un gobernante sino en un mecenas” ⁴¹⁶. Ello determinaría toda la fortuna crítica posterior del monarca.

En la primera exposición nacional, celebrada en 1856, ya concurrió un artista con este tema: se trata de Eusebio Valldeperas, que presentó la obra *Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez*. Al mismo certamen presentó su cuadro Manuel Garay, titulado *Presentación de Alonso Cano hecha por Velázquez, al Conde Duque de Olivares*, que fue premiado con una mención honorífica ⁴¹⁷.

⁴¹⁴ A. LUXENBERG: “The Aura of a Masterpiece: Responses to *Las Meninas* in Nineteenth-Century Spain and France”, en S. STRATTON-PRUITT (ed.): *Velázquez's Las Meninas*, op. cit., p. 32.

⁴¹⁵ Por ejemplo, J. PUIGGARÍ y E. PALUZIE: *Compendio ilustrado de Historia de España*, op. cit., p. 180, en la ilustración titulada *Felipe IV amante de las artes*.

⁴¹⁶ J. M. MATILLA: *El caballo de bronce. La estatua de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía*, Madrid 1997, p. 30.

⁴¹⁷ *Catálogo de la Exposición Nacional de 1856*, Madrid 1856, p. 25 (nº 203); M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, op. cit., pp. 272 y 681.

En 1860, el catalán Benet Mercadé pintó en Francia una obra que se ha titulado *Felipe IV en el taller de Velázquez* (Madrid, en comercio)⁴¹⁸, que alude al momento en el que el pintor de cámara, en el centro de la composición, muestra *Las Meninas*, representado en escorzo a la izquierda a los distintos personajes que aparecen representados en ella, situados a la derecha, en presencia del rey Felipe IV, colocado en el extremo opuesto.

Eugenio Lucas es autor de un cuadro titulado *El taller de Velázquez* (Colección particular)⁴¹⁹, donde aparecen representados numerosos personajes de la corte de Felipe IV retratados por el artista sevillano, incluidos los propios reyes, según la técnica historicista que es habitual en el artista. Al fondo se reconocen varias pinturas suyas, como *Los Borrachos*, *La rendición de Breda* o *Las Meninas*, entre otros.

Por las mismas fecha, Édouard Manet, aparte de la enriquecedora influencia velazqueña en su obra, también recreó escenas del siglo XVII, alguna de las cuales, como *El taller español* (Colección particular), parecen evocar el estudio de Velázquez⁴²⁰.

Uno de los pintores españoles más interesados por reconstruir visualmente pasajes históricos, de carácter más o menos anecdótico, en los que aparecen personajes relevantes, fue el asturiano Ignacio León y Escosura. Buen conocedor de las fuentes plásticas que le permiten dotar a sus pinturas de ese supuesto “carácter de época” del que tanto hablaban los contemporáneos, se convirtió en un auténtico maestro como pintor-anticuario, cuyo prestigio llegó a ser incluso internacional. Su vinculación con el mundo artístico parisino del Segundo Imperio y la Tercera República, le permitió conectar con los grandes maestros internacionales de esta corriente, como Jean-Louis-Ernest Meissonier. Al Salón de París de 1867 presentó un cuadro titulado *Felipe IV presentando Rubens a Velázquez* (Reggio Emilia, Galería Parmeggiani), muy elogiado por su filiación con el pintor francés⁴²¹; en el

⁴¹⁸ El cuadro obtuvo una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1860 y fue adquirida por el infante Sebastián Gabriel de Borbón. En la bibliografía antigua se constata la existencia de un boceto de esta obra en la colección Agnès de Vaudrey. Véase F. ELIAS: *Benet Mercadé. La seva vida y la seva obra*, Barcelona 1921, pp. 35 (fig. 6) y 81.

⁴¹⁹ J. M. ARNAIZ: *Eugenio Lucas. Su vida y su obra*, Madrid 1981, p. 90; F. CALVO SERRALLER: *Eugenio Lucas Velázquez en La Habana*, op. cit., p. 49

⁴²⁰ M. S. GARCÍA FELGUERA: *Viajeros, eruditos y artistas...*, op. cit., p. 142; J. WILSON-BAREAU: “Manet y España”, en M. B. MENA MARQUÉS: *Manet en el Prado*, Madrid 2004, pp. 41-64.

⁴²¹ C. REYERO: “París y la pintura para ‘connaisseurs’. Vanidad y nostalgia en la obra de Ignacio León y Escosura”, en el catálogo de la exposición *León y Escosura*, Oviedo 1993, pp. 10 y 51.

cuadro vemos al rey Felipe IV entre los dos artistas, que están a punto de estrechar sus manos. El espacio, que remite a un hipotético espacio del antiguo Alcázar de Madrid inspirado en *Las Meninas*, imaginado como estudio de Velázquez, tiene distintos elementos de época, como —una vez más— los retratos ecuestres de Felipe IV e Isabel de Borbón, colgados sobre la pared del fondo, y la presencia de la infanta Margarita bajo un dosel, dispuesta a ser retratada por el pintor sevillano, que ha interrumpido su trabajo para saludar al afamado pintor flamenco. Al rey Felipe IV se le reserva el glorioso papel de poner en contacto a dos genios, que trabajan para él.

Curiosamente Antonio Pérez Rubio concurrió a la Exposición Nacional de 1876 con un cuadro de argumento similar, donde el presentador es Velázquez, y no el rey: su título es *El pintor Rubens, como embajador, es presentado por Velázquez al rey Felipe IV de España*⁴²². La relación del rey con los artistas volvería a interesar de nuevo al pintor de Navacarnero: en 1881 expuso un cuadro titulado *Honra al arte*, que ilustra específicamente el testimonio de Palomino, según hace constar en el catálogo:

El rey D. Felipe IV hace merced del hábito de Santiago al inmortal Velázquez al terminar el cuadro de *Las Meninas*, trazando con un pincel la cruz en el pecho del retrato del pintor⁴²³.

3.7. FIESTAS EN LA CORTE DE FELIPE IV

Todas las historias de España se refieren al gusto de Felipe IV hacia la diversión: “llegando a su colmo la corrupción y la desgracia... era el nuevo rey sumamente inclinado a fiestas, amoríos y versos”⁴²⁴. El historiador Víctor Gebhardt, al comenzar el relato histórico sobre su reinado, ya apunta “el gusto que manifestaba por las letras, por los galanteos y otras ocupaciones frívolas”⁴²⁵. La cuestión es tan relevante que una *Historia de España en láminas* elige ese motivo en uno de

⁴²² *Catálogo de la Exposición Nacional de 1876*, Madrid 1876, p. 62 (nº 322); M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 526.

⁴²³ *Catálogo de la Exposición Nacional de 1881*, *op. cit.*, p. 405 (nº 150); M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 526.

⁴²⁴ J. DE MARIANA: *Historia general de España...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 572-573.

⁴²⁵ V. GEBHARDT: *Historia general de España y de sus indias desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, Barcelona-Madrid, s.a., 4ª ed., vol. V, p. 428.

sus cuadros para caracterizar el reinado, y explica que representa “al rey D. Felipe IV en un baile celebrado en los salones del Retiro”⁴²⁶.

Algunas de estas fiestas tuvieron lugar en los jardines de Aranjuez. Por ejemplo, la que Eugenio Lucas titula *Felipe IV en los jardines de Aranjuez* (1859, La Habana, Museo Nacional), donde se ve al monarca, junto a una carroza, en un claro del frondoso paraje, junto a personajes inspirados en *Las Meninas*. Un año antes, Lucas había pintado *Felipe IV, su corte y las Meninas* (1858, La Habana, Museo Nacional), donde nos presenta a numerosos personajes, tomados también del famoso cuadro velazqueño, que, a su vez, está representado al fondo, junto al retrato de Isabel de Borbón. Como se ha dicho, lejos de intentar pasar sus pinturas como de Velázquez, Lucas “hacía ‘desarrollos’ imaginarios, y, a veces, hasta un punto humorísticos, de cuadros de Velázquez”⁴²⁷.

También en Aranjuez situó su escena Ignacio León y Escosura, que presentó a la Exposición Nacional de Madrid de 1864 un cuadro titulado *Un paseo en Aranjuez en tiempos de Felipe IV* (Museo del Prado, depositado en el Museo de San Telmo de San Sebastián)⁴²⁸. En él se ve al monarca, entre varios de sus cortesanos, en medio de un paraje frondoso, que nos sugiere que los placeres sensoriales no fueron ajenos a la corte de España, frente a la austera Etiqueta que alimentó la leyenda.

Se cita otro cuadro ambientado en Aranjuez, pintado por Antonio Pérez Rubio, y titulado *El príncipe D. Baltasar Carlos y su hermana doña Margarita en los jardines de Aranjuez*⁴²⁹.

Fue precisamente el pintor Antonio Pérez Rubio el que de manera más reiterada abordó este tipo de asuntos⁴³⁰. Algunos de sus cuadros recrean los jardines

⁴²⁶ D. J. GONZÁLEZ: *La Historia de España en láminas. Cronología de los hechos y recuerdos hasta nuestros años, o sea el texto explicativo de la gran colección de 120 casos que comprende*, Madrid 1867, p. 98, lám. 83.

⁴²⁷ F. CALVO SERRALLER: *Eugenio Lucas Velázquez en La Habana*, op. cit., p. 47.

⁴²⁸ Inv. N° 6676. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid 1864, p. 212. Fue adquirido en 4.000 reales con destino al Museo Nacional de la Trinidad y está depositado en San Sebastián desde 1905.

⁴²⁹ M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, op. cit., p. 526.

⁴³⁰ Además de los mencionados a continuación, en su biografía se citan los siguientes: *Meninas y pajes de la época de Felipe IV jugando al escondite*, *Galanteos en Madrid en el siglo XVII*, *La mañana de San Juan en época de Felipe IV* y *Una cita en tiempos de Felipe IV*. Véase M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, op. cit., p. 526.

del Palacio del Buen Retiro, levantado por iniciativa del conde duque de Olivares y escenario, según las crónicas, de magníficas fiestas. Es el caso del titulado *El príncipe de Gales festejado por Felipe IV en la Corte del Buen Retiro*, de 1871 ⁴³¹; o, el más conocido, *Intriga contra don Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del Buen Retiro* (Museo del Prado, depositado en el Museo de la Rioja de Logroño), que figuró en la Exposición Nacional de 1876 donde fue adquirido por el Estado ⁴³². Se ha sugerido que Pérez Rubio recrea una de las ermitas existente en el vasto parque, la llamada de San Antonio de Padua o de los Portugueses, delante de cuya escalinata de acceso se encuentran cuatro caballeros, entre los que distinguimos a Quevedo, con sus característicos anteojos y la cruz de Santiago sobre su traje negro, y otras personas más, en segundo término, ataviadas según la moda de la época. Aunque hubo varias conspiraciones contra Quevedo, a causa de sus triunfos literarios y políticos, esta intriga, en concreto, parece ser que se refiere a las acusaciones que se le hicieron por haber criticado la política del conde duque de Olivares, a través de dos poemas satíricos que se encontró Felipe IV bajo su servilleta, tras haber sido delatado por un amigo, probablemente el duque del Infantado ⁴³³.

3.8. *ESCENAS DEL SIGLO XVII*

Una corriente pictórica que estuvo muy de moda en el siglo XIX popularizó la representación de escenas anecdóticas, ambientadas en el pasado y protagonizadas por personajes anónimos, que deseaban evocar la vida cotidiana de otro tiempo. Se trata de cuadros por lo general de pequeño tamaño —de ahí el término *tableautins* con el que suelen identificarse— que concilian, en un típico rasgo de eclecticismo, aspectos formales del realismo, como la ausencia de tensión dramática, la casualidad de las actitudes y de la visión o la irrelevancia del argumento, con la descripción arqueológicamente precisa de los trajes y una cuidada

⁴³¹ M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, op. cit., p. 526.

⁴³² Inv. N° 5931. M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, op. cit., p. 526; J. L. Díez (dir.): *El mundo literario en la pintura del siglo XIX...*, op. cit., p. 188. Véase también M. E. SÁENZ OSTIATEGUI: *La pintura del siglo XIX en el Museo de La Rioja*, Logroño 1988, p. 54

⁴³³ C. IGLESIAS: “Intriga contra don Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del Buen Retiro”, en J. L. Díez (dir.): *El mundo literario en la pintura del siglo XIX...*, op. cit., p. 188.

puesta en escena, que tiene en cuenta todos los detalles. Aunque el siglo más representado, al menos en España, fue el XVIII –se habla de pinturas de casacón–, el XVII fue también una época favorita. No es fácil, ni estuvo entre las intenciones de los artistas, precisar el lugar en el que los episodios sucedieron, aunque suele pensarse primeramente en la Francia de Luis XIII o de Luis XIV –porque fue en Francia donde se empezó a practicar esta pintura– o en los Países Bajos –por la tradición que allí tuvo este género en aquella época–, pero es indudable que los pintores españoles hubieron de tener en cuenta igualmente su propio país.

Aunque los cuadros de esta temática se encuentran por decenas en catálogos de exposiciones, subastas y colecciones particulares, vale la pena mencionar algunos para tomar conciencia de la enorme importancia que el siglo XVII como periodo histórico tuvo en el imaginario burgués del XIX, más allá de la épica de determinados protagonistas.

Fueron los pintores activos en París, a partir de los años sesenta del siglo XIX, quienes primero se inclinaron a practicar esta pintura. Muchas obras de Luis Ruipérez⁴³⁴ o de Eduardo Zamacois⁴³⁵, que fueron los primeros españoles en forjarse un nombre en el competitivo escenario parisino del Segundo Imperio, están claramente ambientadas en el siglo XVII. Víctor Manzano también expuso en el Salón de París de 1861 un cuadro titulado *Adiós para siempre*, ambientado en época de Felipe IV, aunque los franceses pensaron entonces en la época de Luis XIII⁴³⁶. El nombre fundamental de esta corriente, Mariano Fortuny –además de evocar personajes concretos del siglo XVII, como *Velázquez* (1873, Barcelona, MNAC)⁴³⁷– pintó varias obras que se sitúan en una frontera imprecisa entre las recreaciones del XVI, como *Pasatiempos de hijosdalgo* (1870, Moscú, Museo Pushkin), o quizá del XVII, como *El arcabucero* (1871, colección particular), pintado como aquel durante su estancia en Granada en 1871⁴³⁸. El enorme

⁴³⁴ C. REYERO: “Los orígenes del fortunismo en París y la obra de Luis Ruipérez”, *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar* 1990, pp. 5-20.

⁴³⁵ J. NOVO: *Zamacois, Fortuny, Meissonier*, Bilbao 2006.

⁴³⁶ El cuadro, que se conoce a través del grabado, representa el adiós de un desesperado caballero español enamorado de una novicia. Véase C. REYERO: *París y la crisis de la pintura española...*, *op. cit.*, p. 101.

⁴³⁷ M. DOÑATE, C. MENDOZA y F. M. QUÍLEZ I CORELLA: *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona 2003, p. 294.

⁴³⁸ Catálogo de la exposición *Fortuny y los pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Salamanca 1996, p. 78.

prestigio de su pintura resultó decisivo, como se sabe, para popularización de temas históricos de carácter anecdótico, la mayor parte ambientados en el XVIII, ciertamente, pero también muchos en el siglo XVII, pues, al fin y al cabo, pasar de un siglo a otro no era cuestión más que de guardarropía.

Uno de sus mejores seguidores, el valenciano Francisco Domingo, aparte del constatado hecho de la influencia de Velázquez en su pintura, también realizó dibujos en los que recrea personajes del siglo XVII, en los que repite modelos del artista sevillano, alguno muy próximo a la efigie del propio pintor ⁴³⁹. Igualmente, pintó escenas con una ubicación temporal muy precisa, como *Un lance del siglo XVII* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia) ⁴⁴⁰, que obtuvo una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Madrid de 1866.

Otro valenciano, Antonio Muñoz Degrain, concurrió al Salón de París con *Un fanfarrón* (Madrid, Museo del Prado), que también presentaría en Madrid 1881 ⁴⁴¹. En el mismo certamen figuraron la obra de Enrique de Costa, titulada un *Soldado de vuelta de Flandes*, y la de Vicente Álvarez Menéndez, *Soldado del siglo XVII* ⁴⁴².

A este respecto, tanto los salones parisinos como los certámenes nacionales fueron escaparates privilegiados para estos asuntos. Ignacio Peiró Urrea presentó a la Exposición Nacional de 1876 una pintura que tituló *Una fragua en el siglo XVII* ⁴⁴³. Quizá tenga que ver temáticamente con otra expuesta por Carlos Vázquez Úbeda en 1891 en el Salón de París que lleva por título *Velázquez haciendo estudios para la Fragua de Vulcano* (ca. 1890, colección particular) ⁴⁴⁴, donde se ve al genio sevillano pintando en una fragua del siglo XVII, con objeto de ilustrar el realismo con el que se juzgaba la pintura de Velázquez en aquel tiempo. El ya mencionado León y Escosura, que pintó escenas anecdóticas ambientadas en distintos

⁴³⁹ F. FERNÁNDEZ PARDO: *Francisco Domingo, op. cit.*, pp. 21-22

⁴⁴⁰ Inv. N° 5555.

⁴⁴¹ *Catálogo de la Exposición Nacional de 1881, op. cit.*, p. 94 (n° 48); C. REYERO: *París y la crisis de la pintura española...*, *op. cit.*, pp. 194-195

⁴⁴² *Catálogo de la Exposición Nacional de 1881, op. cit.*, pp. 11 (n° 21) y 32 (n° 133).

⁴⁴³ Según el catálogo, fue adquirido por el marqués de Valle Humbroso [*sic*]. Véase *Catálogo de la Exposición Nacional de 1876, op. cit.*, p. 64 (n° 330); M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, op. cit.*, p. 519.

⁴⁴⁴ *Catálogo de la exposición Carlos Vázquez, Ciudad Real, 1869-Barcelona, 1944, Ciudad Real 1990*, p. 62.

momentos históricos, también se fijó en el siglo XVII en obras como *La taberna* (Reggio Emilia, Museo Parmeggiani) ⁴⁴⁵. Algunas de estas escenas tienen una temática galante, como *Una victoria más* (Museo del Prado, depositado en el Instituto Cabrera Pinto de La Laguna, Tenerife), de Serafín Martínez del Rincón, que representa a un mosquetero seiscentista cortejando a una vendimiadora ⁴⁴⁶.

La lectura del Quijote en el siglo XVII también fue una anécdota que sirvió como motivo de algunas pinturas. El sevillano Eduardo Cano de la Peña, que realizó varias relacionadas con Cervantes, es autor de un cuadrito titulado *O lee el Quijote o loco está* (1882, Madrid, en comercio), donde se ve a una especie de estudiante o caballero del siglo XVII:

que se solaza con la lectura de la novela mientras transita por un árido camino, en medio de un paraje yermo, en el que se dibuja un horizonte montañoso. Su asunto parece inspirarse en una tradición que se asigna al rey Felipe IV, quien, al contemplar un estudiante lanzando grandes risotadas ante la ávida lectura de un libro, lanzó la exclamación regia que da título a la pintura ⁴⁴⁷.

Ese mismo efecto causa en otro personaje pintado por Antonio Casanova Estorach en *La lectura del Quijote* (1884, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes), donde un hombre vestido a la moda española del siglo XVII interrumpe, casi con una carcajada, la lectura del Quijote ⁴⁴⁸.

3.9. RETRATOS A LA MODA DEL SIGLO XVII

La costumbre de retratarse a la moda del siglo XVII, de copiar modelos o de pintar retratos, fidedignos o imaginarios, de personajes que vivieron en aquel siglo, constituye una vertiente del historicismo decimonónico muy poco estudiada como problema de conjunto. Quizá sea el siglo XVII el periodo histórico al que más recurrieron los retratistas en busca de inspiración, indudablemente subyugados por el desarrollo que había adquirido este género en la España del Siglo de Oro.

⁴⁴⁵ Catálogo *León y Escosura*, *op. cit.*, p. 49

⁴⁴⁶ Inv. N° 630. Véase catálogo de la exposición *Arte en Canarias Siglos XV-XIX. Una retrospectiva*, Las Palmas de Gran Canaria 2001, pp. 110-111 (n° 42).

⁴⁴⁷ J. L. Díez: *Tres mitos españoles...*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴⁸ J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Madrid 1994, p. 104.

En primer lugar, hay que considerar las efigies reales. Cuando a Vicente López se le encarga el retrato de *Fernando VII con el hábito de la Orden del Toisón de Oro* (1831, Embajada de España ante la Santa Sede)⁴⁴⁹, se fija en el gran retrato que pintara Carreño en 1677 de *Carlos II con el Toisón de Oro* (colección Harrach). El paralelismo no es fortuito: varios retratos de su esposa, María Cristina de Borbón, realizados por José Gutiérrez de la Vega, algunos de ellos cuando ya era reina gobernadora, como el titulado *La Reina María Cristina de Borbón vestida a la moda de Carlos II* (1838, Madrid, colección particular)⁴⁵⁰, prueban que los artistas españoles del primer tercio del siglo XIX se fijaban en aquella época cuando deseaban acentuar la ostentación. Del propio Gutiérrez de la Vega se cita un dibujo que representa al rey *Felipe IV*⁴⁵¹, lo que demuestra que la época de los Austrias no era percibida entonces con las connotaciones negativas que introduciría el liberalismo. Al menos el barroquismo de la indumentaria era un elemento estético que llamaba poderosamente la atención.

Por otra parte están los retratos de los viajeros extranjeros, que deseaban, en su fascinación por España, pasar por hidalgos del Siglo de Oro. Los más conocidos son los que realizó José Gutiérrez de la Vega de *Richard y Harriet Ford* (1831, Londres, colección Ford). El artista aprovecha, como se ha señalado, un recurso empleado por Murillo y Valdés Leal:

consistente en representar a los modelos en el interior de un óvalo orlado por un cartucho. Este deliberado efecto arcaizante se intensifica en el hecho de que Mr. Ford aparece ataviado a la moda española del siglo XVII, con traje negro, golilla, y espada a la cintura⁴⁵².

Este deseo de identificación con el Siglo de Oro fue sentido también por los artistas, algunos de los cuales se autorretrataron como los genios de aquel siglo a los que admiraban. Uno de ellos fue el propio *José Gutiérrez de la Vega* (1847, Bilbao, Museo de Bellas Artes), que se presenta con la paleta en la mano, vestido de negro, con bigote y perilla, como si fuera un maestro del siglo XVII⁴⁵³.

⁴⁴⁹ J. L. Díez: *Vicente López (1772-1850)*, Madrid 1999, vol. II, pp. 92-93 (P-368).

⁴⁵⁰ J. L. Díez: "El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género", en J. PORTÚS (ed.): *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid 2004, p. 272.

⁴⁵¹ A. M. ARIAS DE COSSÍO: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*, Madrid 1978, p. 93 (nº 137).

⁴⁵² E. VALDIVIESO: *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla 1981, p. 44.

⁴⁵³ J. FERNÁNDEZ LACOMBA: "Autorretrato, de José Gutiérrez de la Vega", en el catálogo de la exposición *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao 2006, p. 48 (nº 4).

Ya en la segunda mitad de siglo, el pintor José María Rodríguez de Losada también se autorretrata (Colección particular)⁴⁵⁴ de tres cuartos a la derecha, con un hábito de la Orden de Santiago, a la que perteneció, sobre un fondo negro del que emerge su rostro como si fuera un personaje venido de otro tiempo. Con este artista se ha relacionado también una pintura titulada *Un caballero a la moda del siglo XVII* (c. 1870, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano)⁴⁵⁵, de incierta atribución, que viste la indumentaria de los primeros años del reinado de Felipe IV.

En otro apartado están las evocaciones de carácter estrictamente historicista, sin que, en ocasiones, representen a personajes concretos del siglo XIX (y, a veces, tampoco del XVII). Estas obras fueron concebidas, más bien, con la intención de parecerse a prototipos del Barroco, dentro de un gusto ornamental antiquizante, llegando a confundirse antaño su estilo, en algunos casos, con el de los maestros. Leonardo Alenza es autor de un *Retrato de niño* y un *Retrato de niña* (Museo del Prado, depositados en el Museo Nacional del Romanticismo)⁴⁵⁶, muy relacionados con lo que en su época se identificaba con el estilo de Velázquez. También Eugenio Lucas reinterpretó numerosos tipos velazqueños, que hay que situar entre el pastiche y el retrato historicista, como *El infante con perro*, *El bufón Calabacillas*, *La infanta Margarita con Maribárbola* o *El príncipe Baltasar Carlos*, entre otros⁴⁵⁷.

Es importante, en todo caso, subrayar que se trata de una moda internacional, que se intensifica en la segunda mitad de siglo, como se constata en *Recuerdo de Velázquez* (1868, Londres, Royal Academy) de John Everett Millais, donde el maestro británico pinta el retrato de una niña, en un explícito homenaje al maestro sevillano⁴⁵⁸; o en el *Enano con perro* (Castres, Musée Goya) del francés Thomas Couture, que también evidencia un profundo conocimiento de la obra de Velázquez. Como se ha señalado, Couture “se esfuerza por mostrar toda la invalidez del personaje, sin caer sin embargo en la complacencia”⁴⁵⁹, aunque la curiosidad que los artistas tuvieron hacia la deformación física ha de

⁴⁵⁴ L. QUESADA: *Siglo y medio de arte gaditano*, Jerez de la Frontera 1984, p. 26; A. M. ROMERO COLOMA: *Aproximación al estudio de la personalidad artística...*, op. cit., p. 87.

⁴⁵⁵ J. L. Díez: *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*, Madrid 2005, p. 430.

⁴⁵⁶ Inv. núms. 3309 y 3310. Depositados en el Museo Nacional del Romanticismo desde 1923. Sobre el *Retrato de niña* véase el estudio de J. PORTÚS, en J. BARÓN (ed.): *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid 2007, p. 102 (nº 23).

⁴⁵⁷ F. CALVO SERRALLER: *Eugenio Lucas Velázquez en La Habana*, op. cit., p. 49 (n. 68).

⁴⁵⁸ E. GUILLÉN: *Retratos del genio...*, op. cit., p. 211.

⁴⁵⁹ Catálogo de la exposición *Les peintres français et l'Espagne...*, op. cit., p. 77 (nº 19).

atribuirse, en alguna medida, al imaginario visual del siglo XVII. En ese sentido, su representación podría considerar una de las manifestaciones de la interpretación decadente de la época.

En otra categoría hay que considerar los retratos históricos. Muchas instituciones iniciaron o completaron en el siglo XIX sus galerías de individuos célebres, relacionados con ellas o con su ámbito geográfico, con el fin de mostrar la grandeza de su pasado. En Sevilla, por ejemplo, se pintaron en el XIX un buen número de retratos de personajes históricos, ejecutados con la pretensión de parecer antiguos. Por ejemplo, Manuel Alonso realizó, entre otros, el *Retrato de Carlos II* para el Hospital de la Caridad, siguiendo el modelo de Juan Carreño de Miranda. En la Biblioteca Colombina, se conservan, entre otros, el de *Justino de Neve*, también de Alonso, donde copió a Murillo; y el de *Miguel de Mañara*, donde José María Romero copió a Valdés Leal. La Academia de Bellas Artes aceptó en 1851 la propuesta para colocar retratos de artistas sevillanos célebres en su sala de juntas: a ella pertenecen los retratos de *Martínez Montañés* y *Pedro Roldán*, realizados por Joaquín Domínguez Bécquer en 1867⁴⁶⁰.

Los duques de Montpensier dispusieron en la escalera principal del Palacio de San Telmo de Sevilla una serie de cincuenta y un retratos, que fueron donados en 1898 al ayuntamiento hispalense. En la mayoría de los casos se trata de copias realizadas por Antonio y Francisco Cabral Bejarano, Manuel Quesada y Alfred Dehodencq. Entre las copias del XVII, se han destacado dos piezas de Manuel Alonso, el *Ambrosio de Spínola*, y el *Martínez Montañés*, firmado en 1856, donde copió a Francisco Varela⁴⁶¹.

En la Biblioteca Universitaria de Sevilla se conservan también varios retratos de personajes del siglo XVII, como el de *Valdés Leal*, de Manuel Cabral Bejarano, que pintó varios más; el de *Martínez Montañés*, de Francisco Peralta⁴⁶², o el de *Juan de Oviedo*, de Manuel Wssell de Guimbarda, que se ha relacionado con Francisco Pacheco⁴⁶³. También se cita un boceto del *Retrato de Carlos II*, realizado por José Jiménez Aranda⁴⁶⁴.

⁴⁶⁰ J. FERNÁNDEZ LÓPEZ: *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla 1985, pp. 71 y 81.

⁴⁶¹ Á. RODRÍGUEZ REBOLLO: *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid 2006, pp. 26-27.

⁴⁶² J. FERNÁNDEZ LÓPEZ: *La pintura de historia en Sevilla...*, *op. cit.*, pp. 83 y 104.

⁴⁶³ C. BELDA NAVARRO (comisario): *Wssell de Guimbarda y la sociedad de su tiempo*, Murcia 2008, p. 108 (nº 7).

⁴⁶⁴ J. FERNÁNDEZ LÓPEZ: *La pintura de historia en Sevilla...*, *op. cit.*, p. 92.

En esta línea, la empresa de mayor envergadura emprendida en España con objeto de formar una galería de personajes ilustres fue el proyecto de Museo Iconográfico ⁴⁶⁵, para el que diversos pintores del siglo XIX realizaron retratos históricos, algunos de quienes vivieron en el XVII, inspirándose en imágenes contemporáneas, por lo que tienen un considerable carácter de época. A esta serie pertenecen los retratos de *Juan Martínez Montañés* ⁴⁶⁶, por Eduardo Cano de la Peña; *Gregorio Fernández* ⁴⁶⁷, por José Martí y Monsó, que copió a Diego Valentín Díaz; *El cardenal Alfonso de la Cueva* ⁴⁶⁸, por Manuel de Ojeda; y el *Primer Conde de Gondomar* ⁴⁶⁹, por José María Galván. Los cuatro pertenecen hoy a las colecciones del Museo del Prado y están depositados en la Academia de la Historia, en Madrid.

La estatuaria conmemorativa del último tercio del siglo XIX también nos suministra unos cuantos ejemplos de personajes célebres que vivieron en el siglo XVII. Entre los pintores, el primer monumento se dedica a *Murillo*, obra de Sabino de Medina, primero en Sevilla (1864, Plaza del Museo) y después en Madrid (1871, Paseo del Prado); a continuación vino el de *Ribera*, a quien Mariano Benlliure immortalizó en Valencia (1888, Plaza del Poeta Llorente), tras haber recibido una primera medalla por esa escultura en la Exposición Nacional de 1887; y finalmente llegaron los de *Velázquez*, en Sevilla (1892, Plaza del Duque), obra de Antonio Susillo, y en Madrid (1899, Paseo del Prado), de Aniceto Marinas. En cuanto a los escritores, el primero en ser conmemorado públicamente fue *Calderón de la Barca*, cuyo monumento, obra de Juan Figueras, se inauguró en la plaza de Santa Ana de Madrid en 1880; y una estatua de *Tirso de Molina*, obra de Juan Vancells (1881, Museo del Prado, depositada en Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa), fue premiada con una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1881. Ya en 1902 se inaugurarían en Madrid los monumentos a *Lope de Vega* (Plaza de la Encarnación), de Mateo Inurria, y *Quevedo* (Glorieta de Quevedo), de Agustín Querol. También en 1902 se colocó la estatua de *Miguel de Mañara*, de Antonio Susillo, delante del Hospital de la Caridad de Sevilla ⁴⁷⁰.

⁴⁶⁵ Véase, con bibliografía anterior, C. REYERO: *Cultura y Nacionalismo...*, *op. cit.*, pp. 33 y ss.

⁴⁶⁶ Inv. N° 348.

⁴⁶⁷ Inv. N° 3418.

⁴⁶⁸ Inv. N° 3427.

⁴⁶⁹ Inv. N° 3412.

⁴⁷⁰ Véase, con bibliografía anterior, C. REYERO: *La escultura conmemorativa en España...*, *op. cit.*

Volviendo a la pintura, los retratos de carácter historicista también conservaron su fortuna durante la segunda mitad del siglo XIX, aunque muchas veces ya sin la pretensión de pasar por antiguos, sino que se ejecutaron en el marco de una veneración por el estilo y la puesta en escena utilizada por los grandes pintores del siglo XVII, ya fuera como homenaje a ellos o como relectura de lo que significó su lenguaje plástico.

Los mencionados pintores de escenas de costumbres históricas, muchas ambientadas en el siglo XVII, como se ha dicho, también realizaron este tipo de retratos, algunos de los cuales remiten al imaginario nacional. Por ejemplo, Lorenzo Casanova es autor de un retrato de *Caballero del siglo XVII* (1882, Valencia, Museo de Bellas Artes)⁴⁷¹, que, a pesar de estar firmado en Roma, sugiere el estereotipo piadoso y severo del español del Siglo de Oro, vestido de negro y con un rosario y un libro de oración entre sus manos. La *Cabeza de caballero* (1883, colección Santander Central Hispano) de Francisco Domingo, realizada en París, corresponde a un hidalgo más orgulloso de su condición, sea francés o español es indiferente, porque evoca en cualquier caso una moda españolizante, inspirada en el modo de hacer del Seiscentos, concebida con la intención de competir museísticamente con la pintura antigua⁴⁷². Otro pintor activo en París, el canario Manuel González Méndez, es autor de obras de parecido talante, como el *Caballero con golilla* (Santa Cruz de Tenerife, Museo Municipal) o *Caballero de golilla* (Puerto de la Cruz, colección particular)⁴⁷³.

Joaquín Sorolla realizó varios retratos —en este caso de individuos concretos de su tiempo— donde el seguimiento literal del modelo velazqueño es muy evidente. Es el caso, por ejemplo, del retrato de *La niña María Figueroa, vestida de Menina* (1901, Madrid, Museo del Prado)⁴⁷⁴, o el de la actriz *Doña María Guerrero como 'La Dama Boba'* (Madrid, Museo del Prado)⁴⁷⁵, pintado en 1897 y rehecho por completo en 1906, quizá, uno de los mejores retratos a la moda del XVII realizados

⁴⁷¹ A. ESPÍ VALDÉS: *Pintores de Alcoy. De Antonio Gisbert a Rigoberto Soler*, Valencia 2000, p. 85 (nº 24).

⁴⁷² *Colección Banco Hispano Americano*, Madrid 1991, p. 169.

⁴⁷³ M. A. ALLOZA MORENO: *Manuel González Méndez*, Santa Cruz de Tenerife 1991, pp. 96-97

⁴⁷⁴ Inv. Nº 7791. Véase J. BARÓN (ed.): *El retrato español en el Prado...*, op. cit., p. 190 (nº 68)

⁴⁷⁵ Inv. Nº 4647. Véase J. L. DíEZ (dir.): *El mundo literario en la pintura del siglo XIX...*, op. cit., p. 218 (nº 44)

en el fin de siglo, aunque Sorolla, como pintor formado en el naturalismo contemporáneo, justifica esta elección a través del personaje de Finea, de la comedia *La Dama Boba*, de Lope de Vega.

Hacia 1900 se codifica también lo que ha terminado por reconocerse como decadencia elegante, una de cuyas fuentes principales son los retratos de Velázquez, como el del *Infante don Carlos* (1628, Madrid, Museo del Prado), con esa “mano que negligentemente sostiene el meñique del guante”, en palabras de Eugenio d’Ors⁴⁷⁶. Aunque no se trata de reconstrucciones históricas precisas, una buena parte del retrato aristocrático internacional de comienzos del siglo XX, reinterpreta al maestro sevillano desde la óptica de una ensimismada y retórica decadencia.

3.10. LA SINIESTRA CORTE DE CARLOS II

El reinado de Carlos II representa el epígono de un periodo, el punto más bajo de la decadencia. En la reedición de la *Historia General de España* del Padre Mariana del año 1852 ya se lee:

Parece que en él quiso ofrecer la Providencia a la historia un emblema de nuestra postrada monarquía, y un trasunto de la raza degenerada que terminó en él y que por espacio de cerca de dos siglos tuvo por nuestra desventura la corona de España⁴⁷⁷.

Seguramente fueron los escritos de Antonio Cánovas del Castillo los que más contribuyeron a forjar la idea de la decadencia de la dinastía austríaca. El político, que se siente continuador de Mariana y Miñana cuando escribe, dice:

Nosotros hemos de contar ahora como de tanta grandeza vinimos en humillación tan grande, como de tan alto poderío, a tamaña impotencia, y de sucesos tan prósperos, a tan inauditas desgracias como lloraron ojos españoles en los días de Carlos II⁴⁷⁸.

Todos los historiadores de la segunda mitad del XIX reflejan idéntico punto de vista. Víctor Gebhardt se refiere al fin de una dinastía “que había degenerado

⁴⁷⁶ Recogido por J. PÉREZ ROJAS: *El retrato elegante*, Madrid 2000, p. 30. Véase también E. DE DIEGO: “Guantes”, en *Museo del Prado: fragmentos y detalles*, Barcelona 1997, pp. 87-102.

⁴⁷⁷ J. DE MARIANA: *Historia general de España...*, op. cit., vol. III, p. 599.

⁴⁷⁸ A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: *Historia de la Decadencia de España*, op. cit., p. 5. Véase también A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: *Bosquejo histórico de la Casa de Austria...*, op. cit.

constantemente de padres a hijos”⁴⁷⁹. También en ediciones más populares y de carácter educativo se habla de los “últimos y más degenerados vástagos de la dinastía austriaca”⁴⁸⁰. Miguel Morayta, incluso más radical, como de costumbre, se refiere a “la repugnante corte de Carlos II”⁴⁸¹.

Los estudios fisiológicos, puestos de moda en el último tercio del siglo XIX, también trataron de estudiar el comportamiento público de los gobernantes con su salud y su vida privada. En las novelas por entregas de Francisco de Sales Mayo, por ejemplo, se explica el carácter de Carlos II por el “raquitismo, epilepsia y demonomanía, sólo aplacada con la asistencia a los autos de fe”⁴⁸².

Carlos II parece dar forma a la tesis de Max Nordau cuando escribe:

Los degenerados tienen, pues, que sucumbir, puesto que no pueden, ni adaptarse a las condiciones de la naturaleza y de la civilización, ni mantenerse en la lucha por la existencia contra los seres sanos⁴⁸³.

La atrabiliaria decisión de practicar un exorcismo a Carlos II, con objeto de librarle de sus males, es un pasaje narrado en todas las historias de España, y, frecuentemente, ilustrado⁴⁸⁴, lo que demuestra la particular curiosidad que despertaba. Esta fascinación probablemente haya de ponerse en relación con la atención de los artistas hacia la enajenación mental, dimensión ambivalente desde el punto de vista de su significado, pues no puede ser culpabilizado del todo quien la padece, al tiempo que constituye un pretexto para explorar los aspectos más misteriosos del alma en términos plásticos⁴⁸⁵.

Juan García Martínez es autor de una pintura titulada *Carlos II asistido en su pretendido hechizamiento por Froilán Díaz*. El artista se inspira en un texto de la

⁴⁷⁹ V. GEBHARDT: *Historia general de España...*, *op. cit.*, p. 577.

⁴⁸⁰ También J. PUIGGARÍ y E. PALUZIE: *Compendio ilustrado de Historia de España*, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁸¹ M. MORAYTA: *Historia general de España*, Madrid 1893, vol. IV, p. 1085.

⁴⁸² Recogido por P. FERNÁNDEZ: *Mujer Pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*, Woodbridge 2008, p. 34

⁴⁸³ M. NORDAU: *Degeneración*, Madrid 1902, vol. II, pp. 468-469.

⁴⁸⁴ La *Historia de España en láminas...*, *op. cit.*, de D. J. GONZÁLEZ elige ese episodio para ilustrar el reinado de Carlos II, en la p. 401, lám. 86. Véase también V. GEBHARDT: *Historia general de España...*, *op. cit.*, vol. V, entre pp. 574-575; J. PUIGGARÍ y E. PALUZIE: *Compendio ilustrado de Historia de España*, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁸⁵ C. REYERO: *La belleza imperfecta. Discapacitados en la vigilia del arte moderno*, Madrid 2005, pp. 77-99.

Historia de España de Modesto Lafuente, que incluye en el catálogo de la Exposición Nacional de 1876, donde se expuso:

La extremada flaqueza y desfallecimiento físico que desde muy temprana edad experimentaba el Rey, junto con ciertos movimientos convulsos que en determinados periodos padecía, y que los médicos no acertaban a curarle; la circunstancia de reconocerse en Carlos un entendimiento claro, una conciencia recta y una piedad acendrada y de verle obrar comúnmente en sentido contrario a estas dotes y a estas virtudes, hizo nacer y cundió la sospecha y el rumor de que los malos espíritus estaban apoderados de su persona... Con noticia de correr esta especie tuvo el enfermizo monarca, él mismo consultó en secreto con el inquisidor general Rocaberti, encomendándole averiguase lo que hubiese de cierto. Aprovechó la circunstancia de haber sido destinado al confesonario del Rey a D. Froilán Díaz, varón de tanta piedad como candidez y de no muchas letras, aunque catedrático de Alcalá, para inducirle, como lo logró, a que le ayudase en sus investigaciones sobre los hechizos del Rey. El pobre Carlos sufría muchos tormentos, y no el menor de ellos el de la aprensión en que le habían metido; y cada vez que se advertía algún alivio o mejora en su salud, se atribuía a la eficacia de los exorcismos y de los otros medios ⁴⁸⁶.

Antonio Pérez Rubio, que había tratado con anterioridad otros asuntos ambientados en la época de Carlos II, como *Privanza de Don Juan de Austria, hermano de Carlos II* y *La menor edad de don Carlos II* ⁴⁸⁷, también abordó este tema en un cuadrito titulado *El exorcismo*, expuesto en la Nacional de 1881. Se inspiró en la *Historia de España* de Modesto Lafuente, según hace constar en el catálogo, que incluye el siguiente texto:

El capuchino franciscano Fray Mauro de Tenda exorciza a Carlos II en una capilla de Atocha, en presencia del confesor Fray Froilán Díaz y el cardenal Portocarrero ⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ Recogido en el *Catálogo de la Exposición Nacional de 1876*, op. cit., pp. 27-28 (nº 132). Se reproduce en C. REYERO: *La pintura de historia en España...*, op. cit., p. 177

⁴⁸⁷ Ambos cuadros figuraron en la Exposición Nacional de 1862, como puede verse en el *Catálogo de la Exposición Nacional de 1862*, op. cit., p. 40 (núms. 219 y 220); M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, op. cit., p. 526.

⁴⁸⁸ *Catálogo de la Exposición Nacional de 1881*, op. cit., p. 104 (nº 546); M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, op. cit., p. 526.

3.11. *LA ATRACCIÓN DEL HORROR*

La enfermiza atracción hacia el mal constituye, como se sabe, un elemento fundamental en la identificación de la cultura finisecular, cuando el decadentismo se convirtió en un término caracterizador de una época. Ciertamente la dimensión pintoresca con la que el público percibe los cuadros de historia, el sentido edificante que encierran sus argumentos y las pretensiones arqueológicas que mueven a los artistas, están absolutamente reñidas con cualquier concepción decadente de este género. Pero bien es verdad, al propio tiempo, que desde el Romanticismo hasta el fin de siglo fluye un interés hacia los aspectos más oscuros de la condición humana. En ese sentido, tanto la historia como el arte español del Siglo de Oro proporcionaron un caudal importante de leyendas e imágenes, donde algunas sensibilidades parecen asombrosamente próximas.

Toda la Europa romántica y postromántica visualizó la “leyenda negra” española a través de las torturas de la Inquisición y la morbosa fascinación por describir con crudo realismo el suplicio de los mártires. Un eco de ese procedimiento plástico, empleado con sentido historicista, se encuentra en la reconstrucción de algunas escenas ambientadas en el siglo XVII. Por ejemplo, el francés Théodule Ribot pintó *El suplicio de Alonso Cano* (1867, Rouen, Musée des Beaux-Arts) evocando la pintura de Ribera ⁴⁸⁹, como si fuera un apóstol martirizado, en una especie de doble historicismo, el del tema y el del estilo, con todo ese realismo brutal asociado a la escuela española del Siglo de Oro. Precisamente uno de los atractivos temáticos de este cuadro se basa en el contradictorio contraste entre la condición de artista exquisito y el tratamiento formal de su descarnado tormento, que recoge una anécdota precisa: Cano fue torturado tras haberse hallado a su mujer asesinada, pero, según la leyenda, “Felipe IV había advertido de que no se lesionara su brazo derecho, en consideración a las hermosas obras creadas por el artista” ⁴⁹⁰.

La contemplación de cadáveres y la apertura de tumbas fueron temas pictóricos que fascinaron en el siglo XIX: desde Inés de Castro a la emperatriz Isabel de Portugal, desde el Cid hasta el Príncipe de Viana, desde los sepulcros profanados de Saint-Denis a los de Poblet, desde los Amantes de Teruel hasta San Fernando, los artistas encontraron en la presentación del cuerpo corrompido

⁴⁸⁹ M. S. GARCÍA FELGUERA: *Viajeros, eruditos y artistas...*, *op. cit.*, p. 101; E. TRENC BALLESTER: “De l’influence de l’Espagne sur le peintres français”, en el catálogo de la exposición *Les peintres français et l’Espagne...*, *op. cit.*, pp. 24 y 34.

⁴⁹⁰ Recogido por E. GUILLÉN: *Retratos del genio...*, *op. cit.*, p. 211.

por la muerte un argumento impactante, capaz de conmover a los más imperturbables espíritus. Si se trataba de alguien que había sido bello, joven, galante o poderoso, el atractivo era aún mayor.

Ambientado en la época de Felipe III, el madrileño José Avrial y Flores ya había presentado a la Exposición Nacional de 1862 una *Vista del panteón de los reyes de León en la iglesia colegiata de San Isidro de dicha ciudad (fundada por D. Alfonso V), en el acto de ser visitada por el rey D. Felipe III en Agosto de 1600*⁴⁹¹, aunque, en este caso, cabe entender la pintura como una simple anécdota viajera motivada por la importancia del monumento.

Pero ese interés hacia la contemplación de los cuerpos muertos de los antepasados cobró una cierta relevancia en los relatos que se hicieron del reinado de Carlos II durante el siglo XIX, como si “El Hechizado” padeciese también una especie de necrofilia. Varias historias de España ilustran la presencia de Carlos II en el panteón de San Lorenzo de El Escorial, donde mandó abrir los sepulcros de sus antepasados, una escena lúgubre a la luz de las antorchas⁴⁹².

En pintura, fue Ángel Lizcano el que presentó a la Exposición Nacional de 1881 el cuadro titulado *Carlos II visitando el monasterio de San Pedro de Cardeña*⁴⁹³, donde se ve al monarca, en compañía de varios nobles, junto a una de las tumbas del monasterio burgalés. San Pedro de Cardeña guardaba entonces tres conjuntos de restos insignes: los de los mártires de Cardeña, los del abad San Sisebuto y los huesos del Cid Campeador y su familia. La importancia de los restos de Rodrigo Díaz de Vivar era la mayor de todas, hasta el punto de que en la Edad Moderna se intentó incluso su canonización, aparte de haber quedado vinculada su figura a la genealogía regia⁴⁹⁴.

Pero, más que en los asuntos donde intervienen grandes personajes históricos, es en la recreación de motivos pictóricos del siglo XVII donde se detecta con claridad la fascinación por lo repulsivo como emoción plástico-literaria. En ese sentido, los pintores sevillanos del XIX, tan familiarizados con la cultura barroca, continuaron la reflexión sobre la fugacidad de la existencia, a través de la

⁴⁹¹ *Catálogo de la Exposición Nacional de 1862, op. cit.*, p. 7 (nº 13); M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, op. cit.*, p. 58.

⁴⁹² Por ejemplo J. CORTADA: *Historia de España, op. cit.*, vol. I, p. 523; T. BARÓ: *Historia de España, op. cit.*, p. 364.

⁴⁹³ *Catálogo de la Exposición Nacional de 1881, op. cit.*, p. 70 (nº 348).

⁴⁹⁴ R. J. PAYO HERNÁNDEZ: “La creación de una imagen. Iconografía cidiana de la Edad Media a la Ilustración”, en J. C. ELORZA (dir.): *El Cid. Del hombre a la leyenda*, Burgos 2007, pp. 332-358.

muerte, en la estela de Valdés Leal, que parece erigirse en la referencia visual por antonomasia.

La orientación de Eduardo Cano de la Peña hacia temas lúgubres está constatada en varias de sus obras. En 1866 firmó *Don Miguel de Mañara socorriendo a un moribundo* (Sevilla, Museo de Bellas Artes)⁴⁹⁵, inspirado en la legendaria figura del personaje, fundador del Hospital de la Caridad de Sevilla, para cuya iglesia Valdés Leal había pintado en 1672 una de las obras maestras de la pintura barroca, el *Fin de las glorias del mundo*. El mito de Mañara, que había recorrido la literatura y el arte desde el propio siglo XVII, se intensificó en el XIX, sobre todo a raíz de la celebración de su centenario, en 1879.

A la influencia de Eduardo Cano se ha atribuido el interés hacia estos temas de otros pintores sevillanos, como José Jiménez Aranda, de quien se cita un asunto típicamente romántico, que recuerda el argumento de *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda, titulado *Don Miguel de Mañara encontrando su propio entierro*⁴⁹⁶.

También con Cano se ha relacionado la inclinación juvenil del carmonense José Arpa y Perea por tratar temas de carácter morboso, ambientados en la Sevilla de siglo XVII. En la primera exposición del Ateneo de Sevilla, celebrada en 1883, dio a conocer *Escenas de la peste en Sevilla en 1649* (Sevilla, colección Antonio Plata)⁴⁹⁷, una pintura en la que la caridad de los religiosos constituye el argumento que trata de poner consuelo en un escenario de muerte y desolación. Sin embargo, su cuadro más famoso en esta línea, que abandonaría enseguida por el paisaje, es el titulado *La exposición del cadáver de don Miguel de Mañara en la Caridad de Sevilla*, premiado con mención honorífica en el certamen internacional que, con motivo del centenario del descubrimiento de América, se celebró en Madrid en 1892. Como se ha señalado:

el cadáver de Mañara, envuelto en un desordenado hábito de la orden de Calatrava, parece una actualización del cuerpo yacente en el *Finis Gloria Mundi* de Valdés⁴⁹⁸.

Por lo tanto, sin hacer alusión expresa a las pinturas de Valdés Leal en la iglesia del hospital, auténtica apología de la vanitas barroca, recoge su poética en

⁴⁹⁵ G. PÉREZ CALERO: *El pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897)*, Sevilla 1979, p. 155 (nº 78).

⁴⁹⁶ J. FERNÁNDEZ LÓPEZ: *La pintura de historia en Sevilla...*, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁹⁷ J. FERNÁNDEZ LACOMBA: *José Arpa y Perea*, Sevilla 1998, p. 27.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 106 (nº 5).

clave historicista y verosímil, como corresponde al siglo XIX, en busca de una quimérica competencia.

Más explícito había sido José María Rodríguez de Losada, autor del cuadro titulado *Valdés Leal inspirándose para pintar las postrimerías* (Madrid, colección Pérez Asencio)⁴⁹⁹, que figuró en la exposición sevillana de 1858, donde el artista parece meditar ante los cadáveres en descomposición sobre los féretros abiertos.

Aunque Max Nordau, autor un texto fundamental sobre el decadentismo finisecular como es *Degeneración*, excluya precisamente *Las Postrimerías* de Valdés Leal, “a pesar de su repugnancia”, y “los santos ensangrentados y purulentos de Zurbarán”⁵⁰⁰, de las obras *degeneradas*, por cuanto encierran ideas morales elevadas, es innegable que el imaginario macabro decimonónico sobre Siglo de Oro estuvo muy cerca de la sensibilidad decadente, o, al menos, del Romanticismo negro, cuyo herencia recoge el Simbolismo.

Y no se puede negar, además, que, durante todo el siglo XIX esa sensibilidad estuvo muy asociada, particularmente entre los extranjeros, con la idiosincrasia española. Un crítico francés escribía, a propósito de la selección de obras que figuraban en el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1889:

Los españoles han conservado un gusto singular, un poco teatral, hacia las grandes escenas trágicas, dolorosas y sangrientas. Se ha bautizado a su galería la sala de los ajusticiados, y de hecho, las masacres y los cadáveres abundan⁵⁰¹.

Nada más fácil que juzgar por las apariencias y los estereotipos históricos.

⁴⁹⁹ J. FERNÁNDEZ LÓPEZ: *La pintura de historia en Sevilla...*, op. cit., p. 89 (lám. 14).

⁵⁰⁰ M. NORDAU: *Degeneración*, op. cit., vol. II, pp. 136 y 139-140.

⁵⁰¹ G. LAFENESTRE: “La peinture étrangère à l’Exposition Universelle”, *Revue des deux Mondes* 6 (1889), p. 170.